

Mirador Urbano:

observatório da cidade

Joana Aparecida da Silveira do Amarante

Mestranda no Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da UDESC, na linha de pesquisa História e Teoria das Artes Visuais. Possui pesquisa na área de teoria da arte, paisagem e intervenção urbana. Participou de exposições coletivas, como: “Gravura Contemporânea: Vestígios Singulares”, exposição itinerante, 2012-2017; “Permeando o diverso”, Fundação Indaialense de Cultural, Indaial, 2012; “Armazém”, Museu de Arte de Blumenau, 2012, e Museu Victor Meirelles, Florianópolis, 2011.

Resumo. O presente artigo trata da paisagem urbana transformada em cenário através de dispositivos que mudam a percepção do olhar do transeunte. Podemos estabelecer uma relação entre o trabalho do artista argentino Cristian Segura, *Mirador Urbano: la (ex)posición del espectador*, realizada em Buenos Aires, 2006, com as intervenções na cidade de Genebra do cineasta Peter Greenaway, 1994, onde ambas funcionam como pequenas passagens para outros espaços dentro da paisagem urbana. Também podemos encontrar resquícios da *visão de pássaro*, presente em pinturas como do artista Paul Vredeman de Vries e de Fairfield Porter, que buscam, a partir de outro ponto de vista, a experiência de deparar-se com outra cidade inacessível em um simples caminhar.

Palavras-chave. Cristian Segura, cidades, paisagens urbanas, cenários.

Mirador Urbano: city centre

Abstract. This paper addresses the transformation of urban landscape into scenario through devices that change the viewing perception of the passerby. Taking base on the intervention proposed by Cristian Segura, artist from Argentina, entitled *Mirador Urbano: la (ex)posición del espectador*, held in 2006 in Buenos Aires, as well as the intervention in the city of Geneva proposed by the artist and filmmaker Peter Greenaway, 1994, like a passages into the city to take another view into the space of urban landscape. In both projects we find traces of the bird vision, present in paintings such as those from Paul Vredeman de Vries and Fairfield Porter, which, by using another point of view, aims to give the experience of encountering a different city, inaccessible in a simple walk.

Keywords. Cristian Segura, cities, urban landscapes, sceneries.



A partir do momento em que os artistas começaram a se interessar pela paisagem urbana¹ – mesmo que apenas no âmbito dos estudos de geometria, perspectiva, sombra e luz – é possível perceber que sua representação começou a tomar o campo do sensível, trazendo modificações no ponto de vista tanto do observador quanto do próprio pintor. A representação da cidade vista de baixo, pelo olhar do caminhante, é a forma mais presente, entretanto, se passamos a vislumbrá-la do alto, descobrimos desconhecer essa cidade na qual caminhamos todos os dias.

A historiadora Sandra Jatahy Pesavento nos fala que todo imaginário urbano está relacionado à percepção do espaço, ou seja, o espaço modifica-se, criamos relações próximas ou distantes, de amor ou ódio a partir da forma como nos relacionamos, pois esses espaços são capazes de tornarem-se tão reais quando a própria cidade.

Cristian Segura, em seu *site specific* intitulado *Mirador Urbano: la (ex)posición del espectador*, realizada em 2006 na cidade de Buenos Aires, Argentina, criou um dispositivo para olhar e vivenciar a cidade, a paisagem urbana, através de outro ponto de vista: o de cima, na chamada *visão de pássaro*². A partir de um pedestal, o artista convida os transeuntes a serem participantes de sua obra, pois ela só existe a partir do interesse do caminhante em mudar sua trajetória por alguns instantes e descobrir outra visão da cidade.

Quando em cima desse pedestal, essa cidade, que se estende ao redor do observador, vira um enorme cenário propiciado pelo simples ato de se elevar, permitindo, assim, outra percepção desse espaço. Elevando-me, posso observar ao meu redor e pensar o entorno como um espaço imaginário, dessa forma, o dispositivo de Cristian Segura serve como passagem para outro espaço. É do alto que vejo elementos que nunca perceberia. É do alto que ocorre o estranhamento.

Sobre esse estranhamento, de representar a cidade e não reconhecê-la, temos exemplos dos pintores Paul Vredeman de Vries e Fairfield Porter. Esses artistas têm em comum a vontade de transformar as cidades em grandes cenários, um enorme espetáculo que se estende ao nosso redor, utilizando-se de cenografias imaginárias, enquadramentos díspares que não nos mostram a cidade, mas sim os elementos que a compõem, ou através da simples visão dela como um enorme panorama. A paisagem urbana torna-se um fenômeno passível de representação, que se revela a partir das experiências e vivências que esse espaço propicia (PESAVENTO, 2007).



Dispositivos de observação da cidade

A intervenção de Cristian Segura foi um projeto realizado no Centro Cultural Ricardo Rojas (CCRR) na UBA – Universidade de Buenos Aires, em 2006. O Centro Cultural foi inaugurado em 1989 e possui a característica de ser um lugar de trânsito, como um corredor. Desde sua inauguração propôs-se a realizar exposições e mostras para o lançamento de artistas em início de carreira. Em 2005, o CCRR passou por uma reforma e durante dois anos as exposições, sob curadoria de Lucrecia Urbano e Eva Grinstein, começaram a acontecer em um poste que se encontrava próximo ao CCRR, na Avenida Corrientes, que, segundo o artista, é conhecida como *La calle que nunca duerme*, devido ao grande número de pessoas que passam diariamente. Este local de exposição ficou conhecido como Galería del Poste del Rojas.

Em 2006, Cristian foi convidado para expor na Galería del Poste del Rojas, que possuía a característica de apresentar obras de caráter efêmero. Nela, ele apresentou o projeto *Mirador Urbano: la (ex)posición del espectador* (fig. 1).



Fig. 1 - Cristian Segura, *Mirador Urbano: la (ex)posición del espectador*. Galería del Poste del Centro Cultural Ricardo Rojas, Buenos Aires, 2006. Fonte: portfólio do artista.



Sua intervenção consistia num projeto, como um observatório urbano, no formato de uma escada em caracol que circundava o poste logo a frente da galeria CCRR. Essa escada permitia aos transeuntes acessar pontos de vistas da cidade até então inacessíveis. Dessa forma, ela possibilitava outra experiência a partir da modificação da posição física do próprio observador.

Devido às características do objeto – uma escada –, seu uso acaba sendo intuitivo pelas pessoas, e seu projeto somente se realiza a partir do momento em que há o interesse do pedestre em subi-las. Para Paulo Sérgio Duarte (2005, p. 12), a contemplação de uma obra de arte inicialmente era a partir do “movimento do observador em torno da obra, agora essa fruição é processada com a participação do receptor na própria obra, da imersão de seu corpo e de seu movimento no interior da instalação”.

Sendo assim, o pedestre atento tem instigada sua vontade em subir os degraus para ver onde eles darão. O que será que ela vai me mostrar? Esse pedestre atento foi denominado por Michel de Certeau (2008) como *homem ordinário*, pois ele possui a capacidade de criar e recriar seu caminho de diversas formas. Certeau (2008) fundamenta sua teoria no princípio de que as *pessoas ordinárias* são dotadas de um potencial criativo uma vez que elas inventam uma maneira própria de caminhar, criando seus mapas pessoais pelos lugares por onde transitam. O teórico rejeita a passividade dos pedestres, segundo ele:

[...] o caminhante transforma em outra coisa cada significante espacial. E se, de um lado, ele torna efetivas algumas somente das possibilidades fixadas pela ordem construída (vai somente por aqui, mas não por lá), do outro lado aumenta o número dos possíveis (por exemplo, criando atalhos ou desvios) e o dos interditos (por exemplo, ele se proíbe de ir por caminhos lícitos ou obrigatórios). Selecciona portanto. (CERTEAU, 2008, p. 178).



Fig. 2 - Peter Greenaway, *The Stairs*, exposição em Genebra com a inserção de cem escadas pelo espaço da cidade, 1994. Fonte: <http://cri.ch/stairs/index.html>.



Os pedestres possuem a oportunidade de selecionar para o que olhar, por onde andar, como se dará a interação com o objeto – escada – e com a cidade – Buenos Aires –, que se tornará tão mais real quanto aquela pela qual caminhavam, a partir do momento em que sobem a escada. Do alto essa experiência é maior, do alto consigo perceber elementos que caminhando não conseguiria. É do alto que possuo a cidade por inteiro, que me coloco em outro ponto e alcanço aquilo que não via.

O cineasta Peter Greenaway (fig. 2), em 1994 na cidade de Genebra, utilizou-se do mesmo artifício posteriormente utilizado por Cristian Segura em 2006. Peter espalhou, por todo o espaço urbano, cem escadas que serviriam como “plataformas a partir das quais se podem reenquadrar a cidade e suas paisagens” (PEIXOTO, 2003, p. 256).

Os dispositivos do cineasta, como descritos anteriormente, eram escadas que levavam o pedestre a um ponto mais elevado. Elas lembram postos de observação dos castelos medievais, onde os soldados podiam observar a chegada dos inimigos através de pequenas aberturas posicionadas estrategicamente. Entretanto, desta vez, as aberturas possuem dispositivos ópticos semelhantes aos encontrados em câmeras fotográficas que direcionam nosso olhar. Diferente de um posto de vigilância, nós não podemos ter acesso a tudo, mas somente a um ponto específico da cidade.

Com *Mirador Urbano*, o artista argentino permite que o pedestre pare e olhe ao seu redor, retenha a cidade por inteira em seu imaginário, como um enorme panorama. Ao pensar no dispositivo ao redor do poste, ele possibilita que o transeunte tenha outra experiência dentro da cidade, pois “a cidade precisa ser descoberta pelo olhar” (PESAVENTO, 2007, p. 17).

É com os dispositivos de Peter Greenaway e de Cristian Segura, que entramos em contato com cidades imaginárias, completamente diferentes daquelas nas quais andávamos até então, assim como as cidades invisíveis de Ítalo Calvino³. O escritor descreve diversas cidades, dentre elas Irene, uma cidade que somente pode ser conhecida do alto. Descrita por Marco Polo, ela causa uma experiência de estranhamento, pois em seu interior ela pode ser qualquer cidade, mas somente a distância ela é ela mesma. Ítalo Calvino nos apresenta da seguinte forma:

Irene é a cidade que se vê na extremidade do planalto na hora em que suas luzes se acendem e permitem distinguir no horizonte, quando o ar está límpido, o núcleo do povoado [...].



Os viajantes do planalto, os pastores que transumam os armentos, os passarinhos que vigiam as redes, os eremitas que colhem as raízes, todos olham para baixo e falam de Irene. (CALVINO, 1990, p. 114).

O escritor continua:

A esta altura, Kublai Khan espera que Marco diga como é Irene vista de dentro. E Marco não pode fazê-lo: não conseguiu saber qual é a cidade que os moradores do planalto chamam de Irene; por outro lado, não importa: vista de dentro, seria uma outra cidade; Irene é o nome de uma cidade distante que muda à medida que se aproxima dela. (CALVINO, 1990, p. 114-115).

E o artista sabe disso quando nos fala que seu interesse é permitir que o transeunte veja outra cidade, uma cidade invisível. Um artista com um olhar de viajante é capaz de perceber e usar dispositivos para refletir sobre esses espaços urbanos. Cristian Segura viaja e transita pelas paisagens urbanas buscando conhecê-las antes de pensar nos projetos de trabalhos artísticos que realizará, desta forma, ele acaba criando trabalhos *site specific* para cada cidade, pensados exclusivamente para ela e não outra, como as escadas, pensadas para aquele poste e não outro.

Quando me coloco em outros observatórios

A partir do momento em que me coloco em outro ponto de observação, seja nas escadas de Peter Greenaway ou na de Cristian Segura, é como se eu partisse em uma viagem, onde tudo é novo, os cheiros e barulhos são outros, esses dispositivos permitem-nos viajar dentro da própria cidade onde vivemos. Para Sandra Makowiecky, cada cidade, cada espaço da própria cidade permite-nos uma experiência de viagem, pois “cada cidade é uma viagem, cada viagem é uma metáfora, cada metáfora é uma cidade” (MAKOWIECKY, 2007, p. 1).

Mesmo que essa viagem seja dentro da própria cidade, o artista nos possibilita a pluralidade de vistas. Nelson Brissac Peixoto (2003) nos coloca que para que um observador seja competente, ou seja, consiga vivenciar sua cidade ao máximo, ele precisa ter acesso a um arsenal imenso de imagens, de vistas, de informações, que é o modo como a contemporaneidade lida com as paisagens e seus elementos. Pensando nessa pluralidade de percepções, Charles Baudelaire criou a figura do *flâneur*, o observador lento, que experimenta com calma a cidade, mas aqui temos um *flâneur* que olha a distância, como Makowiecky nos coloca:

A flânerie não é apenas uma forma de percepção do efêmero num estado de distração e devaneio. É também um modo imediato de participação na experiência da multidão [...]. A



multidão é o seu universo [...]. Para o perfeito flâneur, para o observador apaixonado, é um imenso júbilo fixar residência no numeroso, no ondulante, no movimento, no fugidio e no infinito. (MAKOWIECKY, 2003, p. 10-11).

Cristian Segura possui essa característica de artista viajante, de artista *flâneur*, assim como o artista brasileiro Flávio de Carvalho, que escreveu *Os ossos do mundo* (2005), onde relata suas experiências de viagem, arte e filosofia. Em um de seus relatos, ele coloca-nos que “para enxergar e apreciar, ele precisa afastar-se dos acontecimentos” (CARVALHO, 2005, p. 41). Cristian Segura e seu observatório, colocando-nos em um ponto mais elevado, permite-nos o distanciamento necessário para observar outros elementos que até então não conseguiríamos. Com o dispositivo do artista argentino, elevamos-nos alguns degraus acima da cidade, já com o brasileiro Flávio de Carvalho, alguns milhares de metros.

A visão do homem em vôo adquire mais uma dimensão sobre a visão do habitante da superfície; ele é capaz de prever e calcular o destino do habitante da superfície, o seu ponto de vista percorre o presente, o passado e o futuro desse personagem, porque ele enxerga a predisposição para receber e entregar de um dado personagem. (CARVALHO, 2005, p. 15).

Uma vez que o *Mirador Urbano* localiza-se em uma rua movimentada, ele possibilita um respiro dentro da correria diária das grandes cidades, uma pausa para perceber o que está acontecendo, o que está mudando e que até então não conseguíamos perceber.



Fig. 3 - Fairfield Porter, *Perto de Union Square – olhando para o Park Avenue*, 1975. Óleo sobre tela, 155,6 x 183 cm. The Metropolitan Museum of Art. Fonte: <http://www.metmuseum.org/Collections/search-the-collections/210001949>



Diferentemente de Cristian, o artista americano Fairfield Porter (fig. 3 e fig. 4), na década de 60, pintou algumas das principais ruas de Nova York, especialmente aquelas com maior concentração de ateliers, artistas, galerias e museus numa espécie de celebração dessas ruas.



Fig. 4 - Fairfield Porter, *Telhados de Cambridge*, 1927. Aquarela sobre cartão, 35,2 x 50,8 cm. The Parrish Art Museum.

Fonte: http://artists.parrishart.org/index.php/Detail/Object/Show/object_id/1635.

Fairfield Porter representou a cidade de diversos pontos, sendo os principais e mais característicos de sua produção aqueles onde vislumbramos a cidade vista a partir dos olhos do pedestre, que tenta abarcar toda a cidade olhando tanto para o chão quanto para cima. Para o teórico Jed Perl (2008), o artista tinha interesse em mostrar a cidade e seus elementos a partir do chão, do caminhante. Porém, ao observarmos suas pinturas, podemos perceber que a cidade se estende ao longe, apesar do teórico falar que o ponto de vista do pintor é do caminhante, percebemos que se trata de um caminhante distante, que se põe a parte do entorno, como um *flâneur*. É como quando subimos no *Mirador Urbano* e a cidade estende-se ao nosso redor como um cenário.

Encontramos na pintura *Telhados de Cambridge* (fig. 4) a representação desses espaços vistos do alto, como nas vistas de pássaro dos artistas renascentistas. É como se o artista precisasse desse afastamento para perceber melhor sua própria cidade, que do chão não é possível distinguir de outra, assim como Irene



no conto de Ítalo Calvino. Como Flávio de Carvalho (2005) fala, é a partir desse afastamento que conseguimos perceber todos os tempos da paisagem urbana.

Fairfield Porter parece sentir a necessidade de visualizar sua cidade a partir de dois pontos de vistas bem distintos, o do caminhante e o do homem em voo. Na visão do caminhante, a cidade surge ao seu redor, como uma agressão, de repente você está cercado por ruas, carros, barulhos, placas de sinalização, pessoas estranhas, arquiteturas, sem nenhum aviso prévio. Enquanto na visão elevada do homem em voo, conseguimos acompanhar suas linhas sinuosas, as casas, os telhados díspares.

O teórico Alain De Botton quando fala sobre uma rua de Paris, em seu livro *Arquitetura da felicidade* (2007), descreve as construções simetricamente iguais dos prédios, janelas e telhados, onde nada está fora de seu lugar. As obras de Fairfield Porter são como passagens para uma cidade imaginária, onde tudo parece simetricamente alinhado, “até onde o olhar alcança, nem uma mansarda ou balaustrada está fora de linha” (DE BOTTON, 2007, p. 175). Segundo Paulo Sérgio Duarte (2005, p. 14), “a representação do espaço para construir a ilusão de profundidade em uma superfície de duas dimensões esteve no centro da Arte Ocidental desde a Antiguidade Clássica e alcança [...] uma elevada sistematização no Renascimento”. Nelson Brissac Peixoto (2003) trata a figura do pintor que representa a cidade como a de um urbanista que consegue representar todos os encaixes da cidade, arquiteturas, escalas, formas, corpos, o estático e o dinâmico.

Assim como as passagens nas pinturas do artista americano, os dispositivos de Peter Greenaway e Cristian Segura, também funcionam como passagens para outros lugares. Se observarmos bem, poderemos perceber que nessas representações sempre há um corredor, um ponto de fuga longínquo, que leva nosso olhar à distância.

Quando subimos no observatório construído por Cristian Segura e observamos a cidade do alto, podemos confundir-nos e pensar que vemos um grande cenário, como aqueles representados nas pinturas de Fairfield Porter, nas arquiteturas pintadas por Paul Vredeman de Vries, ou, ainda, nas tábuas que representam cidades ideais. Tábuas estas que foram pintadas por artistas anônimos no século XV e que se encontram nos museus em Urbino (fig. 5) e Baltimore (fig. 6), representando cidades fantasmas ou “cidades cenário”, prontas para serem habitadas.





Fig. 5 - Anônimo, *Cidade Ideal*, c. 1480-1490. Têmpera sobre tábuas, 67,5 x 239,5 cm, Urbino. Galleria Nazionale delle Marche. Fonte: RODRIGUEZ, 2011-2012.

Fig. 6 - Anônimo [Fra Carnevale (?)], *Cidade Ideal*, c. 1480-1484. Óleo e têmpera sobre tábuas, 77,4 x 220 cm, Baltimore. The Walters Art Museum. Fonte: RODRIGUEZ, 2011-2012.

Quando me coloco a distância, a vida na cidade corre como um filme ou uma peça teatral a parte de mim. Sua arquitetura, fachadas, ruas e passagens servem de cenários para toda essa peça que se desenrola. Segundo o teórico Delfín Rodríguez,

Es precisamente ese carácter extraordinario lo que hace de esas tres tablas ejemplos prácticamente únicos de semejante género en su época, aunque de tanta fortuna posterior, y lo que, sin duda, explica que los historiadores que a ellas se han referido hayan sentido la necesidad de vincularlas o al teatro, escenas pintadas sobre las que se pudieran haber desarrollado los movimientos de los actores de una representación, a manera de recuerdos de bastidores escenográficos. (RODRÍGUEZ, 2012, p. 34).

Paul Vredeman de Vries para pintar *Uma cidade ideal* (fig. 7), em 1607, pinta uma cidade imaginária, uma paisagem arquitetônica a partir de um ponto de vista mais elevado, onde observamos uma cidade ideal que poderia ser habitada por qualquer pessoa, assim como as tábuas de Urbino e Baltimore.





Fig. 7 - Paul Vredeman de Vries. *Uma cidade ideal*, 1607. Óleo sobre tábua, 41,2 x 63,6 cm. Pinacoteca Nazionale. Fonte: RODRIGUEZ, 2011-2012.

Ítalo Calvino quando constrói suas cidades a partir dos relatos de Marco Polo, e, algumas vezes, tomando o lugar de Kublai Khan, ele corta e fragmenta repetidas vezes uma única cidade, fazendo delas várias, como nos dá a entender em algumas passagens de seu livro. O escritor a molda de forma que a “cidade torna-se um labirinto de ruas feitas de textos” (GOMES, 1994, p. 24).

As pinturas de Paul Vredeman de Vries, também são desconexas e confusas – pois como uma cidade pode ser tão ideal e perfeita? Organizada e limpa? –, suas pinceladas funcionam, também, como junções de cortes, colagens e cálculos. Renato Cordeiro Gomes cita um conto de Jorge Luis Borges, *O Imortal*, que trata sobre uma cidade sem fim e atemorizante da seguinte forma: “um labirinto é uma casa edificada para confundir os homens” (GOMES, 1994, p. 25). A cidade em si é esse labirinto. Buenos Aires para Cristian Segura, Genebra para Peter Greenaway, Nova York para Fairfield Porter, e qualquer cidade para Paul Vredeman de Vries ou para os artistas anônimos. Irene é aquela que abarca todas quando vista de dentro.

Para Paul Vredeman de Vries, suas representações das cidades serviam como um exercício de perspectiva, construção, arquitetura/decoração e organização espacial. São como cenários de teatro que poderiam ser invadidos por



atores a qualquer momento. A cidade, ou melhor, a paisagem arquitetônica que é representada por esse pintor é um recorte de um Todo, como uma fotografia onde o fotógrafo enquadra apenas os elementos que acha necessário. Aqui, bem como nos dispositivos de Peter Greenway, não temos a visão do Todo, um panorama amplo como aquele que encontramos no dispositivo de Cristian Segura em Buenos Aires. Se antes o enquadramento era dado pelos pintores, na Galeria del Poste del Rojas é o espectador é que dá seu próprio enquadramento dinâmico, podendo escolher para onde quer voltar seu olhar. Peixoto nos fala que,

A função da arte é construir imagens da cidade que sejam novas, que passem a fazer parte da própria paisagem urbana. Quando parecíamos condenados às imagens uniformemente aceleradas e sem espessura, típicas da mídia atual, reinventar a localização e a permanência. Quando a fragmentação e o caos parecem avassaladores defrontar-se com o desmedido das metrópoles como uma nova experiência das escalas, da distância e do tempo. Através dessas paisagens redescobrir a cidade. (PEIXOTO, 2003, p. 15).

Redescobrir a cidade de um ponto mais elevado, pois é necessário a distância para conseguir perceber elementos que até não tínhamos percebido ou vivenciado. Cidades imaginárias que surgem a nossa volta, o desconhecido, o assombro que temos quando nos deparamos com uma cidade que até então não conhecíamos.

Por fim, o que nos resta são passagens

O pintor Paul Vredeman de Vries, na representação de suas cidades sensíveis, as pinta como cenários vazios e perfeitos, cidades prontas para serem habitadas, ou como cidades devastadas, onde a única coisa que sobrou foram seus prédios e jardins ordenados. Já o pintor Fairfield Porter, representa suas cidades repletas de movimento, apresentando-nos esses espaços a partir de dois pontos de vista distintos, o do caminhante que a tem sem aviso prévio, como um observador ativo, e o do homem em voo, que a tem com calma e com todas as suas curvas e detalhes, um observador passivo.

Com esses pintores temos a representação de cidades planas, pintadas sobre uma tela, como janelas que nos apresentam uma cidade imaginária e nós, observadores, vivenciamo-las a partir do ponto de vista que os pintores nos deram, com todos seus detalhes. Mesmo assim, vemos nesses artistas a vontade de representar a cidade, suas arquiteturas de outro ponto de vista, o de cima, assim como o artista brasileiro Flávio de Carvalho precisa da distância para perceber o espaço urbano, esses pintores se elevam para representar outra cidade que não existe.



Essa mesma perspectiva encontramos nas instalações do cineasta e artista Peter Greenaway, que utiliza tanto a passividade quanto a *atividade do olhar*, através de lentes de câmeras fotográficas, apresenta-nos outro espaço que nunca imagináramos que a cidade teria. Assim como Cristian Segura, com seu trabalho *Mirador Urbano: la (ex)posición del espectador*, que nos permite experimentar uma visão ativa, onde o espectador não só participa da obra como também pode ditar o foco de seu olhar. Cristian Segura nos desloca de nosso ponto de vista para desenquadrar a cidade, seus elementos, e vivenciar uma cidade por trás dela.

¹ A paisagem urbana aqui tratada é aquela paisagem construída pelo homem, segundo Alain De Botton “embora sejamos criaturas inclinadas a discutir, matar, roubar e mentir, a rua nos lembra que podemos ocasionalmente dominar nossos impulsos mais básicos e transformar um terreno baldio, onde durante séculos lobos uivaram, num monumento à civilização” (DE BOTTON, 2007, p. 178).

² A *visão de pássaro* foi usada para a representação urbana de algumas pinturas de Ambrogio Lorenzetti, onde o teórico Lopera (1995) diz que o artista a partir desse ponto de vista, procura uma representação quase ilusionista, mas com o intuito de representar a realidade.

³ Pesavento nos descreve muito bem como Ítalo Calvino pensa as cidades, da seguinte forma: “é preciso interrogar ‘os deuses da cidade’. É preciso, diz ele, buscar os elementos comuns que distinguem uma cidade da outra. [...] Uma cidade se individualiza com relação às outras, ela personifica atitudes e modos de existir, dos homens e do meio ambiente, transformando-se no tempo, alterando a superfície do seu espaço, mas, apesar de todas as transformações que, inexoravelmente sofre, uma cidade deve encontrar seus deuses” (PESAVENTO, 2007, p. 17).

Referências

- CALVINO, Ítalo. *As cidades invisíveis*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- CARVALHO, Flávio de Rezende. *Os ossos do mundo*. São Paulo: Editora Antiqua, 2005.
- CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano: 1. Artes de fazer*. Petrópolis: Vozes, 2008.



DE BOTTON, Alain. *A arquitetura da felicidade*. Rio de Janeiro: Rocco, 2007.

DUARTE, Paulo Sérgio. História da Arte e do Espaço – O Projeto. In: FIDELIS, Gaudêncio; FERREIRA, Glória; DE MEDEIROS, Maria Beatriz; DUARTE, Paulo Sérgio. *Direções no novo espaço*. Porto Alegre, Fundação Bienal do Mercosul, 2005.

GOMES, Renato Cordeiro. *Todas as cidades, a cidade: literatura e experiência urbana*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

LOPERA, J. A; ANDRADE, J. M. P; ANTÓN, P. (Colab). *História Geral da Arte: Pintura I*. Espanha: Del Prado, 1995.

MAKOWIECKY, Sandra. Cidades, memórias, viagens. In: XXIV Simpósio Nacional de História, 2007, São Leopoldo. *Anais XXIV Simpósio Nacional de História - História e multidisciplinaridade: territórios e deslocamentos*. São Leopoldo - RGS: OIKOS editora, v. 1. p. 68-68, 2007

_____. A cidade, o flâneur, o dândi, o blasé, o zappeur e você. *Revista multitemática da FEAN*, vol. 1, nº. 1, p. 7-13, 2003.

PEIXOTO, Nelson Brissac. *Paisagens urbanas*. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2003.

PERL, Jed. *New Art City: Nova York, capital da arte moderna*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

PESAVENTO, Sandra Jatthy. Cidades visíveis, cidades sensíveis, cidades imaginárias. *Revista Brasileira de História*, vol. 27, nº. 53, p. 11-23, 2007.

RODRIGUEZ, Delfín. De arquitectura y ciudades pintadas: Metáforas del tiempo, del espacio y del viaje. In: *Catálogo da Exposição Arquiteturas pintadas – del renacimiento al siglo XVIII*. Comisarios Delfín Rodriguez y Mar Borobia. Museo Thyssen-Bornemisza. 18 octubre 2011 a 22 enero 2012. Madrid. Fundación Caja Madrid.

